

**Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires  
Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)  
Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta  
Profesora Adjunta: Dra. Cristina Rossi  
Docentes Ayudantes:  
    Lic. Pablo Fasce  
    Lic. Agustín Díez Fischer  
Jornadas de la Cátedra en Fundación Proa**

***El otro presente/ausente/ineludible***

**Jennifer Okragly  
Un Young Shim  
Favio Gutiérrez**

**Segundo Cuatrimestre de 2015**


*Corren terribles rumores; actos monstruosos  
engendran males monstruosos; almas viciadas  
descargan sus secretos a una almohada sorda.*  
(Macbeth Acto V, Escena I)

A pesar de los ocultamientos, los crímenes vuelven a la superficie, al principio como manchas de sangre visibles sólo a los ojos de lady Macbeth, y más tarde como una verdad descubierta para todos. No existe lo eternamente secreto o invisibilizado, especialmente cuando existe un dispositivo artístico que permite su develamiento. De este modo, lo que parecía desterrado al olvido retorna convirtiéndose en lo *ineludible*, en nuestro pasado o presente, en los otros o en nosotros mismos, y obligándonos a mirarlo de frente y reconocer su presencia. Descubrimos una articulación entre lo *presente*, lo *ausente* y lo *ineludible* en dos obras de la muestra.

*Las puertas* de Leandro Erlich y *Resistencia* de Gonzalo Díaz fueron dos obras que nos interpelaron y transportaron a otros ámbitos sensoriomotrices. Es a partir de esta experiencia, a partir de este conocer a través de los sentidos y las percepciones, que se nos permite este accionar sobre el mundo, este transitar las obras. Lo lúdico y lo maravilloso aparecen como ese *presente* que se esclarece en la luz que se vislumbra por la cerradura de la obra de Leandro Erlich, así como esa luz latente que nos atrae en la obra de Gonzalo Díaz. Nos dejamos seducir por estas obras, nos maravillamos y respondemos corporalmente transitando el espacio, acercándonos a ellas. El *otro ausente* se posiciona frente a nosotros, se aparece al momento en que volvemos la mirada sobre la obra y hallamos que hay “un Otro” que habíamos pasado por alto pero que está de forma *ineludible*. Lo siniestro, el escalofrío, la turbación, la violencia, el silencio son un grupo de sensaciones que han ido obteniendo derecho en el arte. Este *ausente* enmascarado, silenciado está *presente* en la obra, se materializa al momento en que el calor de *Resistencia* nos sofoca y agobia, así como al momento en que, atraídos por la luz de la cerradura

de *Las puertas*, empezamos a temer acerca de lo que hallaremos detrás de ellas. Solo experimentándolo, lo pudimos concebir bajo la analogía del temor, el inconsciente y a su vez el cuerpo, esos elementos contingentes que llevamos más allá de la consciencia con los cuales nos enfrentamos involuntariamente.

En el presente texto trataremos de brindar un acercamiento a estas dos obras expuestas en la muestra en Proa, y lo haremos desde una perspectiva integral, pero subrayando la dualidad sistémica de lo presente y lo ausente.

La muestra que nos toca analizar forma parte de la importante colección Daros Latinoamérica dedicada al arte contemporáneo latinoamericano. Los diferentes ejes a partir de los cuales está organizado el relato curatorial nos posibilitan acercarnos a la exhibición de manera crítica. En cada sala encontramos resonancias de aquellas temáticas que hermanan a los artistas representados. Observamos cómo dialogan sus obras, cómo suscitan problemáticas similares y también, cómo adquieren voz y reconocimiento dentro del arte contemporáneo latinoamericano. Se invita al espectador a observar la exposición, a contemplar dichas obras, a seguir esos ejes. Pero hay algo que nos hace ruido y no es aquél eco de las temáticas.  , inferimos ya desde su título en el cual observamos una A invertida y por saber además que se trata de una colección europea de arte latinoamericano, que hay un “Otro”, un “Otro” que está mirando al continente americano y que está especificando qué mostrar o qué debemos ver. «Desde afuera se ve esto del arte latinoamericano», retomamos las palabras del curador Rodrigo Alonso<sup>1</sup> para implicar esta visión eurocentrista y foránea que delimita la exposición en Proa. Nos encontramos ante la necesidad de desnaturalizar aquello que se nos muestra como lo

---

<sup>1</sup> Charla que otorgó en la facultad de Filosofía y Letras el día viernes 21 de agosto del 2015.

“latinoamericano”. Al ingresar a la exposición, lo “latinoamericano” aparece como algo frío, estático, distante, totalmente ajeno a nosotros, ajeno a nuestra historia. Esto es lo que se nos muestra desde esta idea de “lo Otro” que promueve la fundación Daros y ante la cual se nos despierta una necesidad de cuestionar estos modelos, esta estética aparentemente “ordenada” y “controlada”.

Las teorías poscolonialistas, inmersas en debates y discusiones acerca de la translocalización discursiva, ponen el énfasis en la necesidad de reconceptualizar aquellas nociones impuestas por los centros hegemónicos para superar las cuestiones de limitación y las estrategias de otrificación. Podríamos establecer que si bien hay un “Otro” que nos está mirando, ¿desde qué lugar lo hace, cuando las fronteras culturales comenzaron a volverse borrosas? ¿Con qué categorizaciones denomina aquello que ve? La crítica profunda de los poscolonialistas se basa fundamentalmente en discutir aquellas cuestiones que no hacen más «que reforzar un sistema imperial de categorizaciones que le garantizan al intelectual el poder hegemónico de hablar *por o en lugar de* otros» (Castro-Gómez, Mendieta, 1998:19). Debido a este desajuste, los poscolonialistas tratan de proponer otros esquemas de análisis, situándose desde otro lugar y generando sus propias categorías autorreflexivas. Se trata, para estos pensadores críticos, de nuevas geografías con otros ejes de referencia, enfatizando las propias especificidades latinoamericanas, por más que «ellos saben perfectamente que la occidentalización es un fenómeno planetario sin retorno y que el único camino viable para todo el mundo es aprender a negociar con ella» (Castro-Gómez, Mendieta, 1998:17).

De acuerdo a esta negociación implícita, podemos inferir cómo la institución Proa está planteando un doble juego en relación con la selección de obras y artistas, así como del guión

curatorial escogido. Percibimos, por un lado, la estética fría y ajena de los europeos<sup>2</sup>, mirada distante y *deslocalizada* que se tiene de nosotros; y por otro lado, al entrar en contacto con las obras podemos percibir esa carnalidad propia de lo latinoamericano, aquello que insiste por *relocalizar, repensar y recategorizar* lo “propio”. Es ante esta dialéctica del cómo nos mostramos –nos hacemos visibles ante alguien- y del cómo ese “Otro” nos mira –nos reconoce en sustancia de lo que *no* es- que planteamos un punto de partida para llevar a cabo este trabajo.

Lo que se dice y el modo en que se lo dice, están indefectiblemente ligados y no es inocuo el valor del material, que remite las lecturas hacia un lugar emblemático. Por eso pretendemos abordar la última sala de la muestra, puesto que la entendemos como la más interactiva en tanto recorrido y estímulos que presenta.

La sala 4 aparece descrita, en el catálogo de la muestra (AAVV., 2015), como aquella sala en donde coinciden lo lúdico y lo maravilloso. A medida que nos internamos en la sala y a medida que la transitamos, vamos descubriendo que aquello lúdico y maravilloso es simplemente una máscara bella, una mera decoración o, si se quiere, un maquillaje de lo que realmente se está poniendo en cuestión. ¿Qué es lo que se muestra? ¿Cómo se muestra? ¿Qué es aquello que no se muestra? ¿Cómo se desarrolla la experiencia multisensorial? ¿Cómo se ve envuelto el espectador en ella?

Más allá de las diferentes materialidades, existe un nexo: las diferentes fuentes de luz en la latencia de una de las salas más oscura. La luz de la proyección del video de Javier Téllez, la luz direccionalizada sobre las esculturas de Nadín Ospina, la luz que se entrevee por la rendija inferior y la cerradura de la puerta de Leandro Erlich, la luz eléctrica de la resistencia de Gonzalo Díaz y la luz del televisor del video de Donna Conlon. En todos los casos estamos frente a una

---

<sup>2</sup> Conclusión a la que arribamos luego de la charla que otorgó Rodrigo Alonso en la facultad de Filosofía y Letras el día viernes 21 de agosto del 2015.

luz artificial, una luz que aparece como mixta, mezclando íntimamente realidad y ficción, sustancias naturales y sustancias inventadas (Meredieu, 1994). La luz, como fuente de energía, como materia electrónica, como aquello que nos mantiene caliente, como aquello que hace visible y que devela ciertas cuestiones oscurecidas; la luz como espacio de aproximación y de esclarecimiento de aquellos miedos, aquellos retos, aquellos fantasmas; la luz como ambigüedad entre lo real y la apariencia, la luz que no es más que ausencia de oscuridad.

Estamos ante una selección de arte, una selección actual de lo que “se nos presenta como” el mundo latinoamericano, del cual podemos observar una infinidad de universos simbólicos que se exteriorizan con diversas maneras de percibir la realidad, o mejor dicho las realidades. Para ello, focalizaremos el análisis en las obras de Leandro Erlich y de Gonzalo Díaz<sup>3</sup>.

En *Las puertas* (2004) –presentada originalmente en la sección de Artistas Invitados de la 26° Bienal de San Pablo–, Leandro Erlich nos enfrenta en un espacio completamente oscuro a un conjunto de puertas que parecieran conducir a una sala luminosa, al observar la luz que se filtra por el umbral de las puertas, pero no lo hacen. El engaño, la preconcepción, la frustración, el desconcierto, la curiosidad, el miedo forman parte de las estrategias con las cuales el artista dinamita las rutinas y los lugares comunes, y nos lleva a reflexionar lo distinto y hasta lo ominoso tras la cotidianeidad.

Frente a la obra, no podemos dejar de recordar el inquietante clima del nuevo siglo que envuelve a su producción, el ataque al World Trade Center en 2001 y en Madrid en 2004, la crisis financiera de 2001 en Argentina con sus consecuencias políticas y sociales, la guerra contra Irak de 2003, los abusos a los derechos humanos de los detenidos cometidos por el ejército de los Estados Unidos y la CIA en prisiones como Abu Ghraib entre los años 2003 y 2004, continuamente exacerbando en nuestra consciencia la existencia del “Otro” a quien no

---

<sup>3</sup> Ver anexo Anexo I con la biografía y la lista de exposiciones de cada artista.

podemos ver claramente pero se encuentra cerca, “al otro lado de la puerta”, acechando, amenazando, haciendo trastabillar nuestra realidad cotidiana.

La obra, en tanto desarrolla un recorrido para el espectador, construye a su vez su contexto, a diferencia de la obra de Díaz que actúa más efectivamente en el contexto en el que fue presentada originalmente. Lo importante es tratar de determinar cómo actúa este contexto en el espectador, y así determinar las lecturas que son plausibles de ser experimentadas.

En *Las puertas* el contenido tenebroso pasa a ser puesto en juicio por lo lúdico de esta obra; «el juego representado es el que habla al espectador en virtud de su representación, de manera que el espectador forma parte de él pese a toda la distancia de su estar enfrente» (Gadamer 1991:160). Podríamos pensarlo en términos freudianos en donde lo ominoso (*Das Unheimliche*) es este mismo sentimiento de lo cotidiano y lo terrorífico que se da simultáneamente cuando el espectador se enfrenta a la obra de Erlich. Es un doble juego que produce curiosidad e invoca al espectador a que se aproxime, al mismo tiempo que produce su distancia y miedo a penetrar en ese espacio. Lo conocido, en tanto se vela tras lo cotidiano cambia de cualidad, se convierte en su opuesto, tomando forma de algo espeluznante y angustioso (Freud 1919 (1981)).

Cuando ingresamos a la obra, es curioso advertir cómo actúa la oscuridad que hace que no podamos ver nuestro propio cuerpo. La oscuridad nos transforma en un ente indefenso a lo que vendrá sin tener nociones de orientación más que una luz que se filtra por debajo de una puerta. Con nuestro cuerpo en latencia estamos listos para dirigirnos hacia el único lugar posible, la puerta que se nos presenta por un lado como lo tranquilizador y por el otro como lo ominoso. La puerta es el objetivo y sabemos que al llegar a la luz vamos a estar resguardados, pero por otro lado nos aterroriza saber qué es lo que podemos encontrar allí detrás, puesto que no sabemos qué es lo que vendrá. La experiencia del terror se hace presente, se encarna en nuestros cuerpos. Este

primer estadio del miedo infundado de las películas de terror es el disparador de todas estas ideas que son respaldadas hasta en los sonidos de las bisagras y del picaporte, este estadio es el miedo socialmente construido por los medios de comunicación, escenografiado para el disfrute del espectador visual. Cuando cruzamos el umbral, el miedo socialmente condicionado ha sido derrotado por la curiosidad. Pero eso no es todo, cuando cerramos la puerta está el otro miedo, el de la desesperanza de ver que no hay nada, que no existía la luz prometida. Este estadio de miedo es más profundo, ya que es la ausencia de sonidos y la ausencia de visión a la vez, es el miedo infantil irracional a la nada, versionado como el temor a un “más allá” prometido por una puerta que no lleva más que a la nada. Solo queda volver, ya que la luz perdura debajo de la puerta. Cruzando nuevamente el umbral, volviendo a nuestro origen, vemos que aún persiste la oscuridad primigenia. El post-miedo aparece con la certeza que todo fue un truco, que la luz siempre le perteneció a la puerta. Entonces nos sabemos engañados por nuestros temores infundados, la certeza es más grande que el desasosiego y salimos endebles de la experiencia, aunque pensativos ante los mecanismos que nos engañaron y enseñaron. Nos mostraron lo que no se muestra. El mismo artista comenta en una entrevista al respecto, «creo que lo ilusorio nos ayuda precisamente a comprender que la realidad es una construcción. Pero en mi caso, el truco no está pensado para engañar sino para ser descubierto. De hecho, está ahí con un grado de simpleza que permite entender enseguida cómo están elaboradas las cosas. (...) La experiencia estética apunta precisamente a eso, al ojo y al espectador» (Erlich en Bea, 2008).

Por su parte, en *Resistencia* (1999), Gonzalo Díaz escribe la palabra que da título a la pieza con los alambres de una resistencia eléctrica; gracias a un secuenciador que regula el paso de la energía, las letras se encienden y aumentan su resplandor gradualmente hasta alcanzar su punto máximo y luego se apagan repentinamente. El ciclo de encendido y apagado implica una tensión que crece a partir del ruido que se produce al reiniciar el paso de la electricidad, se exagera por



el sonido de fondo producido por el flujo eléctrico y el aumento de la temperatura a medida que se intensifica el resplandor de la luz y se interrumpe abrupta y violentamente con el ruido del apagón que deja al espectador a oscuras, frío y en silencio. Esta obra es presentada por primera vez como parte de la exposición *Memorias* dentro del marco del seminario internacional “Políticas y Estéticas de la Memoria (el secreto en la política)” organizado por el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Chile en el año 1999 y se trata de una operación conceptual que no oculta sus connotaciones alegóricas al calor de la lucha y al pensamiento de la resistencia contra el sistema político-militar de la dictadura chilena que resulta especialmente significativa si se recuerdan los eventos políticos relacionados con el dictador Augusto Pinochet durante los años 1998 y 1999<sup>4</sup>. A fines de la década de los 90, en un intento por alcanzar la democracia política y el bienestar económico, se busca llegar a un acuerdo entre los diversos sectores ideológicos que implica dejar de lado toda posición extrema, potencialmente conflictiva o alusiva al pasado<sup>5</sup>; se opta por la desmemoria política que desembocaría hacia una supuesta reconciliación y paz social, necesaria para el desarrollo de la economía interna. En este contexto, el arresto de Pinochet en Londres « (...) hizo estallar la energía contestataria del tema de los derechos humanos en Chile y en el mundo, remeció nuestra problemática de la memoria. Al desorganizar bruscamente los minuciosos pactos –de silencio y complicidades, de temores y vigilancia– con que las máquinas oficiales de la Transición sellaron su “democracia de los

---

<sup>4</sup> En el año 1998, Augusto Pinochet entrega la Comandancia en Jefe del Ejército y asume el cargo de senador vitalicio. Posteriormente, durante el transcurso del mismo año, viaja a Londres donde es detenido por la violación a los Derechos Humanos cometida durante su gobierno de facto. A pesar de los pedidos de extradición desde España, logra retornar a Chile en 1999.

<sup>5</sup> «(La instrumentalidad del consenso) Quiso desacentuar las marcas de ese pasado: atenuar los énfasis de toda oposición para nivelar tonos e inflexiones y reunir las voces en discordia bajo la misma consigna moderadora de la prudencia y de la resignación» (Richard, 2006:9). «A comienzos de los 90, se diluyeron los rígidos límites de enfrentamiento territorial entre lo prohibido y lo contestatario que habían marcado el período anterior, bajo la consigna –blanda– del consenso (la “democracia de los acuerdos”, de los pactos y las negociaciones) y del mercado (el desate modernizador y su frenesí neoliberal) que forzaron lo social al realismo práctico del acomodo» (Richard, 2009).

acuerdos”, el caso de Pinochet evidenció la necesidad de reexaminar críticamente la lógica encubridora de estos pactos transicionales» (Richard, 2006:9). Es en este entretejido histórico, político y social que se debe leer la obra de Díaz; cuando las ‘tecnologías de la desmemoria’ ganan terreno sobre las ‘políticas del recuerdo’ (Richard, 2006) pero las grietas del pasado continúan tratando de abrirse paso y la resistencia se convierte nuevamente en una necesidad. Una resistencia que es definida como un «flujo eléctrico “obstáculo que bloquea el avance de una fuerza, transformando su cualidad, disipando la energía en otra cosa” (...) siempre entre dos fuerzas opuestas: entre materializar y abstraer, entre nombrar y callar, entre recordar y olvidar» (Prieto, 2006); para reclamar la verdad y la justicia demandadas por el pasado, la resistencia lucha por convertir la desaparición en presencia, el silencio en palabras, el olvido en memoria. Esta lucha contra lo hegemónicamente establecido “se puede leer en relación” con el cíclico apagado de la luz; la luz de la resistencia resiste para transmitir su mensaje pero no puede mantenerse encendida permanentemente sino que se ve obligada a apagarse para volver a cargar la energía que le permita mantener su presencia.

La obra no sólo presenta un juego tautológico entre los materiales eléctricos y el texto RESISTENCIA sino también una alusión al uso de la corriente eléctrica como instrumento de tortura<sup>6</sup>, lo cual explicaría también la ambivalencia que sentimos y la resistencia que ejerce nuestro cuerpo frente a la obra que nos atrae por su calor y luz pero simultáneamente nos repele apelando en un tono más o menos inconsciente al dolor y las heridas que podría provocar la electricidad. Hallamos en la obra una referencia simbólica a la resistencia, al discurso de la “democracia de los acuerdos” que implicaba la concesión de la justicia en provecho de un

---

<sup>6</sup> «Dentro del "Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura", (Informe Valech) entregado el 2004 al presidente chileno Ricardo Lagos, se leen 28.000 testimonios de torturados durante el periodo que va del 1973 al 1990. (...) "Fui llevado a una pieza, en donde me aplicaron lo que mis interrogadores llaman la "parrilla". Para ello me desnudaron, me tendieron y amarraron a una camilla... y me aplicaron violentas descargas eléctricas... (...)" (S. E. A.)» (Prieto 2006).

desarrollo económico neoliberal para el pueblo chileno, el sacrificio de una minoría a favor de un supuesto beneficio de una mayoría.

La obra se desarrolla en el tiempo entre el recurso de encendido (un minuto) y el apagado (diez segundos), entonces:

\*Resistencia es la materialidad de la obra (tautología<sup>7</sup>).

\*Resistencia es el método de tortura en Chile de los '70.

\*Resistencia es la nueva lectura resignificada por la muestra de Proa, donde se pone en latencia aquello que aparece frente a nosotros como descontextualizado, siendo el espectador quien decida volver la mirada sobre ella para decodificarla dentro del texto curatorial.

\*Resistencia es la que debe ejercer nuestro cuerpo para acercarnos más o menos a la obra cuyo calor –en tanto signo- nos atrae por el espacio calórico que construye y al mismo tiempo nos repele por el temor corporal a las quemaduras ya que no presenta una baranda o rejilla que nos proteja de su peligro.

Consideramos que tanto la obra de Díaz como la de Erlich proponen una tensión dialéctica entre lo que se muestra y lo que no, entre lo que vemos y lo que no podemos ver<sup>8</sup>; dialéctica que está íntimamente relacionada con la mirada, en la cual se remite a una disputa por la apropiación del ejercicio concreto del poder, sea dentro del contexto histórico post-dictatorial de Chile, en el caso de Díaz, o a un nivel global, en el caso de Erlich. De este modo, esta tensión se halla

<sup>7</sup> La obra de Kosuth hace uso del texto de manera tautológica: lo que vemos es lo que es. Por ejemplo, una de sus obras consiste en cuatro palabras de cuatro distintos colores que dicen: “cuatro colores cuatro palabras”. Es así que lo perceptual pasa a un segundo plano y el protagonista es el texto desde un ámbito conceptual.

<sup>8</sup> Si bien usamos indistintamente los vocablos ‘ver’ y ‘mirar’ junto a sus derivados, y debido a que no nos resulta posible extendernos sobre este tema en el presente trabajo, nos gustaría especificar algunas propuestas conceptuales de ver y mirar que hemos utilizado. «La visión... (es) el acto general y unitario que es ejecutado por los ojos... la mirada se nos muestra como una visión orientada. Ella nace en el momento en que interrogamos el sentido de la vista y seleccionamos el universo visual... Si la visión es un acto pre-personal y general, la mirada es un acto personal y regional» (Villamil Pineda 2009), «El ojo, por su capacidad fisiológica... se cree capaz, por sí solo, de mirar; olvidando que la mirada es una estructura que organiza el ver y dirige la función del ojo» (García Canal 2006:52), “Her analysis... rests on a key distinction between look, ‘seeing’ from the myriad viewpoints of individual subjects, and gaze, a more sustained, all-encompassing, and thus more menacing operation of vision that implies disembodied and transcendent authority, surveillance...” (Friedman 2000:333).

anclada en la lucha entre la “realidad” impuesta por el poder hegemónico y las distintas posibles estrategias a ser adoptadas por el sujeto-individuo con respecto a esa realidad impuesta.

En relación a la cuestión de la mirada, del poder, de la alienación y la resistencia, podemos encontrar tanto en Maurice Merleau-Ponty como en Michel Foucault, conceptos pertinentes para alcanzar una comprensión más profunda de las obras de Díaz y Erlich. Por una parte, Merleau-Ponty sostiene que la “mirada” surge cuando el sujeto que es mirado no encuentra un reconocimiento como un igual en el que lo mira. Es la mirada la que constituye a un sujeto en un objeto y posibilita el establecimiento de una relación desigual entre dos sujetos, por ende, de una relación desigual de poder entre los mismos. Por otra parte, Foucault, en su análisis del Panóptico de Bentham, también menciona la importancia de la mirada en el ejercicio del poder, concretamente en el ejercicio de la sujeción del sujeto al poder del que mira. Teniendo en cuenta lo anterior, planteamos que las producciones de Díaz y de Erlich ensayan una contienda al poder en cuanto se niegan a permanecer en su estado de objeto expuesto a la mirada del poder, desmontando el aparato construido por el poder a la vez que comunican un mensaje silenciado por el mismo.

Si en la *Resistencia*, la luz titilante lucha contra el aparato eléctrico para mantener vivo, visible y disponible a la mirada del espectador su mensaje, en *Las Puertas*, es el espectador quien lucha contra el miedo y la curiosidad que provoca la oscuridad que obstruye su mirada y la puerta que da acceso a lo que nos resulta desconocido porque no se muestra. En ambas obras, descubrimos que existe un poder en ejercicio gracias al control de lo que se dispone a la mirada y lo que se accede a través de la mirada; debemos tener en cuenta este juego de poder ejercido tanto dentro de los límites históricos del pasado latinoamericano como desde los centros hegemónicos en la actualidad. En la obra de Díaz, el espectador se topa con RESISTENCIA, un mensaje irregularmente iluminado pero persistente que se propone iluminar el lugar de la

resistencia enmascarado en la oscura trama y urdimbre del poder. En la instalación de Erlich, el aparato-espacio construido por lo oculto, lo que no es visible tras la puerta, convierte al espectador en un no-sujeto/objeto invisible lleno de temor. Sin embargo, cuando el espectador abre la puerta y atraviesa el umbral, desbarata el dispositivo exponiendo sus frágiles artilugios. Esta acción convierte al espectador en sujeto, capaz de ensayar una mirada hacia el invisible ejercicio de poder; es una resistencia que trata de poner en evidencia «(...) el ejercicio opaco y anónimo de las instancias donde se condensa el poder (...)» (García Canclini, 2010:33). Por consiguiente, consideramos que son obras donde podemos descubrir la capacidad del arte para cuestionar y transformar la realidad, para resistir y ofrecer una alternativa diferenciada a la perspectiva deslocalizada de la hegemonía.

## Bibliografía

AAVV. (2015). *Latinamerica. Colección Daros*. Buenos Aires, Proa.

BEA, E. (2008). “Leandro Erlich: “Mis proyectos intentan romper la utopía para convertirla en realidad” de *El Cultural*, disponibles en <http://www.elcultural.com/revista/arte/Leandro-Erlich/24351> [Obtenido el 9 de septiembre de 2015]

CASTRO-GÓMEZ, S. y MENDIETA, E. (Coord.) (1998). “Introducción: la translocalización discursiva de “Latinoamérica” en tiempos de globalización”. En *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México: University of San Francisco.

FREUD, S. (1919). *Das Unheimliche*; (tr. Español: *Lo siniestro* en *Obras completas*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1981).

FOUCAULT, M. (1989). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

FRIEDMAN, A. T. (2000). “Architecture, Authority and the Female Gaze”. En Rendell, J., Penner, B. & Borden, I. *Gender Space Architecture. An Interdisciplinary Introduction*. London and New York: Routledge.

GADAMER, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.

GARCÍA CANAL, M. I. (2006). *Espacio y poder: el espacio en la reflexión de Michel Foucault*. México: FCE.

GARCÍA CANCLINI, N. (2010). “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”. *Estudios Visuales*, Enero de 2010, pp. 16-37. disponible en [http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02\\_canclini.pdf](http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02_canclini.pdf) [Obtenido el 10 de Agosto de 2015]

MEREDIEU, F. (1994). *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. París: Éditions Bordas.

PRIETO, A. (2006). “Arte y crítica. Materiales para una estética de la tortura”. *Revista Arte y Crítica*. disponible en [http://antiguo.arteycritica.org/default\\_227.html](http://antiguo.arteycritica.org/default_227.html) [Obtenido el 24 de Agosto de 2015]

RICHARD, N. (Ed.) (2006). *Políticas y estéticas de la memoria*. Chile: Editorial Cuarto Propio.

RICHARD, N. (2009). “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. *E-misférica* N° 6.2. disponible en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard> [Obtenido el 2 de Septiembre de 2015]

VILLAMIL PINEDA, M. A. (2009). “Fenomenología de la mirada”. *Discusiones Filosóficas*, 10(14), 97-118. disponible en [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0124-61272009000100007&lng=en&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0124-61272009000100007&lng=en&tlng=es) [Obtenido el 7 de Septiembre de 2015]